

Fervor de Buenos Aires: conjeturas sobre su actualidad

Carlos Battilana
Universidad de Buenos Aires
Argentina
carlosebattilana@gmail.com

Resumen:

La lectura de *Fervor de Buenos Aires* propone reflexionar sobre sus proyecciones en el espacio del margen, esa zona indecisa entre el campo y la ciudad que el propio autor identificó como las "orillas". El libro habilita abordar ciertos aspectos de contacto y diferencia con otros poetas argentinos que rastrearon el espacio urbano (Evaristo Carriego; Baldomero Fernández Moreno). Procuramos pensar a partir del trabajo de reescritura realizado por Borges, el modo en que no sólo intentó combatir el énfasis verbal sino también la manera en que estimó la sencillez retórica como un valor estético. En la acérrima declaración borgiana de la depuración de cualquier desmesura barroca se postula una actitud contra el léxico suntuoso. Esta operación literaria tendrá proyecciones en la poesía argentina contemporánea, lo mismo que la construcción del suburbio como reconocimiento de un paisaje visual que se abre al horizonte de la llanura. Las largas caminatas a las orillas inscriptas en sus poemas, cuya difusa espacialidad en la hora del atardecer contribuye a su mitificación, propició la fabricación estética del arrabal como tópico que devino ámbito de tematización en la literatura argentina bajo distintas figuraciones y modalidades.

Palabras clave: Borges; Baldomero Fernández Moreno; Poesía

Fervor de Buenos Aires: conjectures about its topicality

Abstract:

The reading of *Fervor de Buenos Aires* proposes to reflect on his projections in the space of the margin, that indecisive zone between the countryside and the city that the author himself identified as the "shores". The book makes it possible to address certain aspects of contact and difference with other Argentine poets who traced the urban space (Evaristo Carriego; Baldomero Fernández Moreno). We try to think from the rewriting work carried out by Borges, the way in which he not only tried to combat verbal emphasis but also the way in which he estimated rhetorical simplicity as an aesthetic value. In Borge's staunch declaration of the purification of any baroque excess, an attitude against the sumptuous lexicon is postulated. This literary operation will have projections in contemporary Argentine poetry, the same as the construction of the suburb as recognition of a visual landscape that opens to the horizon of the plain. The long walks to the shores inscribed in his poems, whose diffuse spatiality at sunset contributes to its mythification, led to the aesthetic fabrication of the suburb as a topic that became thematic area in Argentine literature under different figurations and modalities.

Keywords: Borges; Baldomero Fernández Moreno; Poetry

Fecha de recepción: 2/06/2023

Fecha de aceptación: 18/06/2023



Así como Baudelaire en *Las flores del mal* (1857) a mediados del siglo XIX fundó el paisaje urbano moderno como objeto de poetización al observar ese cambio vertiginoso que estaba llevando a cabo el prefecto Haussmann en la ciudad de París, hacia 1923 Borges proyectó su “fervor” porteño en su lado más lánguido, menos estridente: el suburbio. El sujeto poético errante se desplaza hacia sus límites, y describe esas calles “desganadas del barrio, / casi invisibles de habituales, / enternecidas de penumbra y ocaso” (1987: 17). Borges descartó las calles del centro, las ávidas e “incómodas de turba y de ajetreo”, para recrear los márgenes. La ilustración de tapa de la primera edición en la que se observa una esquina de casas bajas con patios, zaguanes, rejas y baldosas ajedrezadas -creada por Norah Borges, artista plástica y hermana del poeta- anticipa la zona de la ciudad que retrata *Fervor de Buenos Aires*.¹

En un gesto crítico destinado a la construcción de su propia imagen, el autor del libro se ocupará posteriormente de un poeta marginal que había escrito tan sólo dos libros: *Misas herejes* (1908) y *La canción del barrio* (1913). Se trata de Evaristo Carriego. En su ensayo de 1930, de título homónimo, Borges inventa un antecedente, y urde una genealogía en función de su propia poesía. Si el chisme, las indiscreciones, los secretos y las historias íntimas que van “de boca en boca” forman parte del mundo enunciativo de Carriego, el monólogo introspectivo es la materia verbal de la poesía de Borges. “Carriego creía tener una obligación con su barrio pobre” (1987: 115) escribe el autor de *Fervor de Buenos Aires*. El análisis que realiza Borges sobre el poeta barrial es “menos documental que imaginativo”, impresionista y un poco insidioso, aunque manifieste que su “decente fin es robustecer y curtir la fama de Carriego” (1987: 101; 136).

*

Borges elige un precursor con el fin de construir una mitología suburbana de ocasos, guapos y malevos. En verdad, al hablar de otro como presunto antecedente, Borges erige su propia poética y explicita una suerte de manifiesto, llamativamente años más tarde de haber publicado su primer libro. Borges registra con “encariñado” fervor ese descubrimiento urbano por parte de Carriego, espacio que usufructúa para su propia escritura, inscripta por entonces en el versolibrismo. Aunque critique algunos de los poemas de Carriego, Borges toma un puñado de textos de la sección “El alma del suburbio” (*Misas herejes*) y de *La*

¹ La errancia y la *flânerie* de Borges son exploradas por Sylvia Molloy, aspectos que lo acercan a Baudelaire. No obstante, Molloy no sólo verifica vínculos entre ambos autores sino también destaca las diferencias (1999: 191-207).



canción del barrio para elaborar su poética. Con este antecedente, Borges discute el prestigio engolado de Lugones en favor del medio tono, la figuración de la vida cotidiana y ciertas inflexiones de la oralidad.² Si bien un rasgo crucial de la poesía de Carriego es la extraordinaria escucha a las voces y los rumores del arrabal, sus giros, locuciones y clichés, Borges destaca sobre todo que “fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor” (1987: 142). Carriego percibe los íntimos entretelones del barrio, los intersticios donde se filtra la modestia vecinal como experiencia, y cifra en el detalle que casi nadie registra (“los ojos del ciego”) la potencia emocional del poema.

¡Adiós, alma nuestra! Parece
que dicen las gentes en cuanto te alejas.
Pianito del dulce motivo que mece
memorias queridas y viejas!
Anoche, después que te fuiste,
cuando todo el barrio volvía al sosiego
-qué triste-
lloraban los ojos del ciego.

(“Has vuelto”, 1996: 203-4)

Hacia 1926, en una nota en el diario *La Prensa*, y luego, más tardíamente, hacia 1940, en la revista *El Hogar*, Borges reconoce a otro poeta que también es un “espectador”, como el caso de Carriego, y que había referido la experiencia urbana de manera más extendida: Baldomero Fernández Moreno. Señala que este autor recupera “la total presencia de Buenos Aires” (1997: 253) en el contexto de la modernidad. Sus libros van dibujando, progresivamente, la silueta de la ciudad. La representación urbana en su caso comienza con un conjunto de textos de *Las iniciales del misal* (1915), poemario dedicado a Rubén Darío, continúa en *Ciudad* (1917) y se prolonga en sus otros libros.³ Mientras Carriego reconocía el clima anímico y la topografía singular de los barrios proletarios, Baldomero describe la cartografía total de la urbe en las primeras décadas del siglo XX. Surge con los poemas de Fernández Moreno el registro visual de un yo inmerso en la ciudad. Centro urbano y

² Explica Beatriz Sarlo que a pesar de que Evaristo Carriego incurre en ciertos “desvaríos modernistas”, Borges encuentra en él a “un poeta pobre, cuya mayor virtud fue ‘no ser enfático’”. El modernismo literario, rico en léxico y figuras retóricas, en este caso es contrapuesto al de un poeta lateral como Carriego a partir de una lectura “desviada” que cuestiona el peso del canon lugoniano y erige “un acto de independencia respecto de las líneas hegemónicas del mapa literario” (1995: 53-55).

³ A pesar del título y la dedicatoria, *Las iniciales del misal* se desmarca de la grandilocuencia modernista.



desplazamiento barrial. Trajín de la multitud y sosiego del solitario. Borges puntualiza el gesto de Baldomero en estos términos:

Después de saludar a Rubén Darío en su dialecto de astros y rosas, había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor (2000: 159-60).

*

El reconocimiento de Borges a Baldomero es sobre todo el de una orientación estética. Fernández Moreno observó las cosas en su condición de cosas. A este fenómeno ocular se lo incluyó en la tendencia que se llamaría *sencilismo*. Fernández Moreno propuso con esa maniobra un renovado acto de percepción sobre lo cotidiano mediante una regulada elisión del yo en favor del objeto. Poeta equidistante tanto del modernismo como de la vanguardia, Fernández Moreno descubre la figura del poeta caminante como imaginario fundacional de la poesía urbana mucho antes que Oliverio Girondo y que el propio Borges (Monteleone, 2019: 9). Más que el barrio, como en Carriego, explora toda la ciudad en interminables caminatas diurnas y nocturnas. En su exploración aplicó un método objetivista en el que las cosas cotidianas son designadas para ser vistas otra vez. Percibe los objetos que el ojo distraído tiene incorporados de manera rutinaria y los revitaliza en función de una mirada atenta al pormenor. Baldomero presta atención a los objetos y a las sensaciones impugnadas por la lengua bella del modernismo (la basura, el detritus, el olor nauseabundo) y canta, literalmente, a esos elementos que obran como tópicos decisivos de su poesía:

Canto a este montoncito de basuras
junto a esta vieja tapia de ladrillos,
avergonzado y triste, en la tiña tudente
que ralea la hierba del terreno baldío.

Es un breve montón...
No puede ser muy grande con tan pobres vecinos. [...]

(“Versos a un montón de basuras”, 1917: 77-8)

De la existencia de este poeta se percata Borges luego de publicado su primer libro y de su progresiva abjuración del ultraísmo. Alaba el gesto de la mirada en relación con el entorno. No obstante, ese acto de enunciación que contempla el aspecto óptico ya estaba presente en la poesía inicial de Borges (“Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se



moriría”). El ademán visual será retomado por la poesía argentina mucho tiempo después bajo distintas modalidades.

*

Fue Joaquín Giannuzzi quien promueve en su libro *Señales de una causa personal* (1977) que la poesía “es lo que se está viendo” (2000: 194). Esta definición actúa como su arte poética. El verso citado tendrá repercusiones en los años ochenta y noventa a manera de apotegma del llamado *objetivismo*, tendencia que sintetiza en la figura de Giannuzzi a uno de sus máximos faros literarios. La relación entre el espacio y la mirada tendrá como corolario una poesía que hace de los objetos un tópico crucial, y de la percepción una suerte de teatralización performativa en la que se registra aquello que se ve. La deixis pronominal que procura ser borrada no es más que otro artificio. Giannuzzi recupera este gesto que Baldomero ya había prefigurado. El autor de *Ciudad* había explicado que, a pesar de que casi todos sus poemas tenían “aire objetivo”, no hacía falta “declarar el yo a grandes gritos: él lo está empapando todo en silencio” (1941). Con esta perspectiva, no sólo es consciente de que las más mínimas marcas subjetivas revelan la enunciación, sino que cada poema es un recorte del entorno y una visión particular del mundo. La operación que realizó Fernández Moreno fue la de acotar la hipertrofia del yo en favor del objeto. Y eso también realizó la experiencia más reciente del objetivismo.

*

Respecto de la cuestión del énfasis, hay un itinerario que se origina con el primer libro de Borges. La edición de 1923 de *Fervor de Buenos Aires* si bien no se aparta radicalmente de la vanguardia local, sólo “en algunos poemas conserva el trabajo con las metáforas y las imágenes promovidas por el ultraísmo”, al tiempo que trabaja sobre “el uso de una primera persona y de un arco temático que exceden por mucho” aquellos preceptos (Hernaiz 2015: 12).⁴ Con la segunda edición del libro, publicada en el año 1943 por Losada, comienza un extenso camino de alteraciones, agregados, supresiones y reescrituras que recién concluye con su *Obra poética (1923-1977)* publicada por Emecé en 1979. Borges ha abandonado tempranamente sus postulados estéticos de los años veinte. Los cambios realizados al libro son numerosos. En el largo periplo de reescritura de *Fervor de Buenos Aires*, Borges no sólo

⁴ Ya en la época, en una de las reseñas del libro, se confirma este progresivo alejamiento del ultraísmo por parte de Borges: “Es realmente lamentable que Borges no haya publicado en este volumen sus admirables versos que responden a esa novísima modalidad estética”. Ortelli (2004).



intenta combatir el énfasis verbal, sino que procura continuar el proceso por el cual se abrió un camino de valoración de la sencillez del lenguaje. No obstante, si leemos sus poemas retocados y corregidos en las sucesivas ediciones de sus libros, persisten en algunos de ellos restos de elocuencia y alardes retóricos a través de una adjetivación afectada:

No arriesgue el mármol temerario
gárrulas transgresiones al todopoder del olvido,
enumerando con prolijidad
el nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria.
Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla
y el mármol no hable lo que callan los hombres.
Lo esencial de la vida fenecida
-la trémula esperanza,
el milagro implacable del dolor y el asombro del goce-
siempre perdurará. [...]

(“Inscripción en cualquier sepulcro”, 1987: 35) ⁵

A pesar de estas concesiones enfáticas, Borges declarará su afán antibarroco, su voluntad de expurgar lo que denominó “excesos”. En el prólogo del libro incluido en sus *Obras Completas* (1974) afirma: “he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades” (1987: 13). Limar, tachar. El arte de suprimir las desproporciones y los excesos equivale a embestir contra la ornamentación verbal. En torno del tópico de la ornamentación se suscitaron ásperos debates en la historia de la poesía argentina. Hacia la segunda mitad de la década del ochenta, surge una de esas impugnaciones contra el énfasis. El artículo “El neobarroco en la Argentina”, una suerte de manifiesto objetivista en el contexto de los debates de la época, podría inscribirse en la trama de esa tradición crítica contra un lenguaje desmesurado. Allí el poeta Daniel García Helder postulaba un espacio para la poesía que se obtendría mediante un discurso alejado del derroche y la estridencia verbal. Para lograr ese objetivo proponía la búsqueda del sustantivo “más adecuado” y el adjetivo “menos accesorio”; una poesía económica, precisa, breve, “sin heroísmos del lenguaje” (1987: 24-25).⁶ En la acérrima declaración borgiana de la restricción de cualquier excedente barroco

⁵ El fragmento transcrito pertenece a la versión corregida de las *Obras Completas* (1974). El poema completo en su versión de 1923 es la siguiente: “No arriesgue el mármol temerario / gárrulas excepciones a la omnipotencia del olvido / conmemorando las prolijidades / del nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria. / Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla / y el mármol no hable lo que callan los hombres. / Lo esencial de la vida fenecida / -la trémula esperanza, / el milagro implacable del dolor y el asombro del goce- / siempre perdurará. / Ciegamente reclama duración el alma arbitraria / cuando la tiene asegurada en vidas ajenas, / cuando tú mismo eres la continuación realizada / de quienes no alcanzaron tu tiempo / y serán otros a su vez tu inmortalidad en la tierra.”

⁶ Acerca del objetivismo, véase Edgardo Dobry (1999).



se postulaba una actitud equivalente contra el léxico suntuoso, incluso sin haberlo logrado del todo en su propia obra.

*

Borges promueve un ademán antibarroco y una actitud de naturaleza visual. El poeta reconoce en el contexto austero de balcones y zaguanes silenciosos un paisaje que, a través de la “brisa”, evoca la “dulzura de las quintas”, las “corazonadas de campo” y que, al mismo tiempo, inevitablemente está destinado a ganar el horizonte de la llanura –“La sombra es apacible como una lejanía; / hoy las calles recuerdan / que fueron campo un día” (1987: 44)–. Las largas caminatas a las orillas inscriptas en sus poemas, cuya difusa espacialidad en la hora del atardecer contribuye a su mitificación, constituyen el periplo literario que propició la fabricación estética del arrabal (Pezzoni 1986). Entonces, la operación crítica de reivindicar a Baldomero Fernández Moreno –luego de haberlo desdeñado en su primerísima juventud, tal como se desprende de una de sus invectivas ultraístas contra los poetas del sencillismo (1921)– y el empeño de representar vía Carriego el paisaje suburbano contienen un eco prospectivo. El territorio del suburbio en su construcción visual es una conquista que distingue la obra de Borges tanto como su declarada guerra contra el énfasis. Ambas dimensiones no dejan de tener importancia “para la historia de nuestra poesía”, citando sus propias palabras. No obstante, su magisterio en las generaciones de poetas posteriores no fue determinante según la crítica (Aulicino 1990; Fondebrider 2006). Es más, los poetas de las vanguardias ulteriores a la del ultraísmo, fueron reticentes con su poesía y prefirieron como mentor, por ejemplo, a Girondo, poeta que Borges detestó con ferviente constancia.⁷

Así como a partir de las numerosas correcciones *Fervor de Buenos Aires* comienza a desgranarse y desfigurarse retóricamente respecto de su versión original, el espacio elegido por Borges en ese libro tuvo su secuela. El suburbio devino espacio de tematización literaria.

⁷ Guillermo Sucre acuerda que la poesía de Borges ha tenido “poca acogida e influencia en el ámbito de la lengua española”, pero propone leer su obra general a la luz de la poesía. Señala que leer a Borges de los ensayos y de las ficciones –de una influencia indudable en el mundo artístico occidental– “es también leerlo a partir de sus poemas” (1974: 22; 51). Por su parte, el poeta Santiago Sylvester dice que la presencia de Borges resultó fundamental para radicar un tipo de poesía a la que define como “poesía del pensamiento”. Y menciona como adscriptos a esta modalidad, entre otros, a Alberto Girri, Roberto Juarroz, Joaquín Giannuzi y Horacio Castillo. Según la perspectiva de Sylvester fue Macedonio Fernández quien primero “postuló que la poesía no debía abusar del efectismo o la emotividad, ni recurrir al aspecto enfático del lenguaje”. Pero es Borges quien consolidaría esta línea de una “concepción de poesía pensada, más que sentida”, una poesía que “tiende a la reflexión” y en la que “la emotividad, aunque exista, no se precipita sobre el lector” (Sylvester 2017: LXXXI-XCVII).



De la mitificación sosegada pasamos a una experiencia histórica abigarrada, compleja y conflictiva. Las orillas de la ciudad se desplazan al ámbito intrincado del conurbano en la literatura argentina reciente. Los suburbios desbordan el territorio de la ciudad capital.⁸ Más que la quietud del margen, se privilegia la cotidiana agitación. Esa escenografía implicará también cuestiones de naturaleza identitaria que problematizan el par centro/margen. Borges huyó del centro ajetreado de la metrópoli. Eligió caminar por un espacio relativamente flamante que consideraba posible de ser textualizado. En esa zona hay un germen fecundo. Borges vio y proyectó un territorio prolífico en el que prevé un destino de “calles” para el campo circundante. Ese espacio, con el tiempo, transmutará en otra cosa. Incluso en una materia literaria inversa. Pero la desconfianza en el barroquismo verbal en el plano retórico y la invención estética de un ámbito periférico sí tendrán repercusiones en distintos momentos de la literatura argentina: espaciales, discursivas, previsiblemente alteradas.

Bibliografía

Aulicino, Jorge (1990). “Un Borges no querido”, *Diario de poesía* N° 17, Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis (1921). “Ultraísmo”, *Nosotros* N° 151, Buenos Aires.

---. (1987). *Fervor de Buenos Aires, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

---. (1987). *Evaristo Carriego, en Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

---. (1997). “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *La Prensa*, 11 de julio de 1926.

Incluido en *Textos recobrados. 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.

---. (2000). “Después de *Las iniciales del misal*”, *El Hogar*, 14 de junio de 1940. Incluido en *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé.

Carriego, Evaristo (1996). *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada.

Dobry, Edgardo (1999). “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 588, Madrid.

⁸ El espacio territorial del suburbio fue altamente tematizado por la literatura argentina de las últimas décadas tanto en el campo de la poesía como en el de la narrativa desde parámetros y formulaciones particulares. Entre otros ejemplos, en poesía: *La zanjita* (1992) de Juan Desiderio; *Sweet Home, Panamericana* (1999) de Gustavo Álvarez Núñez; *El trazado Luro-Matanza* (2000) de Sebastián Bianchi; *El muchacho de los helados y otros poemas* (2006) de Osvaldo Bossi; *Sucesos orilleros. Poesía reunida* (2015) de Guillermo Neo; *Villa Trankila* (2018) de Javier Roldán. En narrativa: *Turdera* (2003) de Ángela Pradelli; *Veneno* (2006) de Ariel Bermán; *Villa Celina* (2008) de Juan Diego Incardona; *Kryptonita* (2011) de Leonardo Oyola; *Hospital Posadas* (2015) de Jorge Consiglio; *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes. Además de algunos de los títulos mencionados, se puede rastrear una tradición del conurbano bonaerense en la literatura argentina. Sobre el tema véase Daniel Gigena (2021).



Fernández Moreno, Baldomero (1917). *Ciudad*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada.

---. (1941). *Buenos Aires. Ciudad. Pueblo. Campo*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft.

Fondebrider, Jorge (2006). “El Borges poeta y los poetas”, *Ñ*, 10 de junio de 2006.

García Helder, Daniel (1987). “El neobarroco en la Argentina”, *Diario de Poesía* N° 4, Buenos Aires.

Giannuzzi, Joaquín (2000). *Señales de una causa personal, Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.

Gigena, Daniel (2021). “Cartografía mítica”, *Perfil*, 19 de septiembre de 2021.

Hernaiz, Sebastián (2015). “Borges y sus editores: itinerarios de *Fervor de Buenos Aires* (1923-1977)”, *Orbis Tertius* N° 22, La Plata.

Molloy, Sylvia (1999). “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin, Baudelaire”, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Monteleone, Jorge (2019). “La ciudad poética”, prólogo a Baldomero Fernández Moreno, *Ciudad*, Buenos Aires, Eudeba.

Ortelli, Roberto (2004). “Dos poetas de la misma generación”, *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Pezzoni, Enrique (1986). “*Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana.

Sarlo, Beatriz (2003). *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.

Sucre, Guillermo (1974). *Borges, el poeta*, Caracas, Monte Ávila. Segunda edición, corregida y aumentada.

Sylvester, Santiago (2017). “Borges y la poesía” en Borges, Jorge Luis, *Borges esencial*, Madrid, Alfaguara.

